



WILLIAM BYRD

Second Service & Consort Anthems

THE CHOIR OF MAGDALEN COLLEGE, OXFORD

Stefan Roberts *treble* • Ryan Leonard *organ*

Rogers Covey-Crump *tenor*

Bill Ives *director*

FRETWORK

WILLIAM BYRD (C. 1540-1623)

Second Service & Consort Anthems

- 1 | Arise, O Lord (Help us, O God) (3'18)
- 2 | O God, that guides the cheerful sun (5'40)
- 3 | Alack, when I look back (5'33)
- 4 | In nomine a5 (II) [instrumental] (2'31)
- 5 | Second Service (Magnificat) (3'58)
- 6 | Fantasia in D minor [organ solo] (4'51)
- 7 | Second Service (Nunc dimittis) (2'11)
- 8 | In nomine a5 (IV) [instrumental] (2'48)
- 9 | Blessed is he that fears the Lord (5'13)
- 10 | Thou God that guid'st (3'46)
- 11 | O Lord, make thy servant Elizabeth (2'49)
- 12 | Fantasia in A minor [organ solo] (7'15)
- 13 | Lord in thy wrath (3'36)
- 14 | In nomine a5 (V) [instrumental] (2'44)
- 15 | Have mercy upon me, O God (4'02)
- 16 | Why do I use my paper, ink & pen? (7'09)
- 17 | Prevent us, O Lord (2'35)

The Choir of Magdalen College, Oxford

Bill Ives, director

Ryan Leonard, organ

Stefan Roberts, treble

Rogers Covey-Crump, tenor

& Fretwork

Wendy Gillespie, Asako Morikawa,

Susanna Pell, Richard Boothby,

Richard Campbell, Richard Tunnicliffe, viols

© © 2007 harmonia mundi usa

www.harmoniamundi.com - Made in Austria

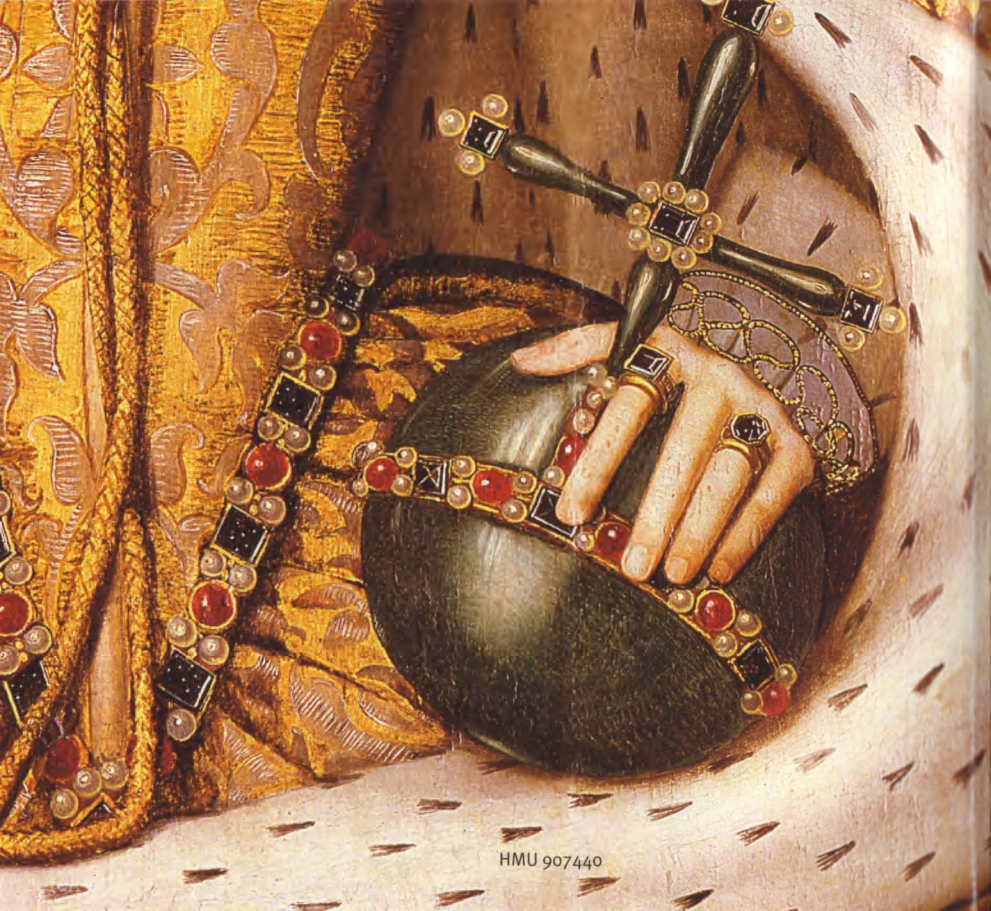
In Magdalen College Choir's second collaboration with Fretwork, Bill Ives explores the rich Anglican repertoire of William Byrd. Well-known and much admired anthems such as *Prevent us, O Lord* and *O Lord make thy servant, Elizabeth* are interspersed with chamber works for organ, viols, and solo tenor (performed by Rogers Covey-Crump). Highlights include new reconstructions by Dr David Skinner of the *Second Service*, and a near-lost verse anthem in praise of Oriana herself, Queen Elizabeth I.

Dans ce second enregistrement du Choeur de Magdalen College avec Fretwork, Bill Ives explore le répertoire anglican de William Byrd. Il comprend de célèbres anthems tels que Prevent us, O Lord ou O Lord make thy servant, Elizabeth, mais aussi de la musique de chambre pour orgue, violes et ténor seul. Parmi les perles de cet enregistrement, The Second Service reconstruit par David Skinner, et un anthem à la gloire de la reine Elizabeth Ie...

In dieser zweiten Aufnahme des Magdalen College Choirs mit Fretwork erkundet Bill Ives William Byrds reiches anglikanische Repertoire: Berühmte und bewunderte Hymnen wie *Prevent us, O Lord* und *O Lord make thy servant, Elizabeth*, aber auch Kammermusik für Orgel, Violen und Tenor (Rogers Covey-Crump). Highlights dieser CD sind Dr David Skinners neue Rekonstruktionen des *Second Service*, und eine fast verloren gegangene Lobhymne an die Königin Elizabeth I..

HMU 907440 - 71'05





HMU 907440





WILLIAM BYRD (c. 1540–1623)

The Second Service & Consort Anthems

- | | |
|--|------|
| 1 Arise, O Lord (2nd part: Help us, O God) | 3'18 |
| 2 O God, that guides the cheerful sun | 5'40 |
| 3 Alack, when I look back | 5'33 |
| 4 In nomine a5 (II) [instrumental] | 2'31 |
| 5 Second Service (Magnificat) | 3'58 |
| 6 Fantasia in D minor [organ solo] | 4'51 |
| 7 Second Service (Nunc dimittis) | 2'11 |
| 8 In nomine a5 (IV) [instrumental] | 2'48 |
| 9 Blessed is he that fears the Lord | 5'13 |
| 10 Thou God that guid'st | 3'46 |
| 11 O Lord, make thy servant Elizabeth | 2'49 |
| 12 Fantasia in A minor [organ solo] | 7'15 |
| 13 Lord in thy wrath | 3'36 |
| 14 In nomine a5 (V) [instrumental] | 2'44 |
| 15 Have mercy upon me, O God | 4'02 |
| 16 Why do I use my paper, ink & pen? | 7'09 |
| 17 Prevent us, O Lord | 2'35 |

The Choir of Magdalen College, Oxford (1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 15, 17)

Bill Ives, director

Ryan Leonard, organ

(1, 6, 11, 12, 17)

with Stefan Roberts, treble

(2, 5, 7, 10, 15)

Rogers Covey-Crump, tenor

(3, 9, 13, 16)

& Fretwork

(2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16)

Wendy Gillespie, Asako Morikawa, Susanna Pell,

Richard Boothby, Richard Campbell, Richard Tunnicliffe, viols

Performing editions prepared by David Skinner

The Choir of Magdalen College, Oxford

Trebles

Stefan Roberts, Head Chorister (soloist, tracks 2, 5, 7, 10, 15)

Nicholas Doig, Waynflete Chorister (soloist, tracks 7, 10)

Sebastian Carter

Charlie Hicks

Alexander Knighton

Charles Pope

Jez Alleyn

Jamie McIntyre

Tenzin Ball

Ewan Bowlby

Benjamin Knowles

Altos

Peter Fayle

Matthew Ingleby

Daniel Saleeb

Tenors

Jonathan Grey

Alastair Little (soloist, tracks 3 and 7)

James Neville

Richard Ogden

David Willey

Basses

Oliver Hayes (soloist, track 5)

Michael Holiday

Richard Olney

Tim Robson

Matthew Rogers

Jon Stainsby



On 22 January 1575 Elizabeth I granted the aged Thomas Tallis and his younger colleague and friend William Byrd a 21-year monopoly 'to imprint any and so many as they will of set songe or songes in partes, either in English, Latine, French, Italian, or other tongues that may serue for musicke either in Church or chamber, or otherwise to be either plaid or soonge'. Their first effort, a great intention to promote home-grown music and to bring honour to Queen and Country, was not music for the established Protestant church but a collection of 34 Latin motets under the title *Cantiones sacrae* (sacred songs). The enterprise was a financial disaster. After Tallis's death Byrd went on to produce two more volumes of *Cantiones sacrae* (1589 and 1591), an 'underground' publication of three settings of the Latin Mass for three, four, and five voices (early to mid 1590s) and two volumes of Propers for the Catholic calendar, his masterpiece, the *Gradualia* (1605 and 1607; reprinted in 1610). These, too, did little to enhance the coffers of the publishers. It may be, however, that finances were not upper-most in Byrd's mind, but perhaps a longer-term aim to compose and preserve music of the Latin rite for better times to come. The death of Elizabeth in 1603 and the arrival from Scotland of James I was a great blow to the Catholic community (which, of course, culminated in the Gunpowder Plot of 1605), and the expectations for better times, hopes for toleration or even a return to Rome, were not to be realized. Still, Byrd left to posterity a rich body of music for the Catholic church, some of which, paradoxically, forms the staple of Anglican repertory today.

Of Byrd's vast output it is this music that is often committed to disc, and for good reason. His Latin church music embodies some of the most honest and passionate expressions of belief and devotion ever created by a composer and from any time. But, as a good Englishman, Byrd did have another side to his creative output that was just as productive. Two great volumes of psalms, sonnets, and songs, containing his finest music for domestic and courtly entertainment were published in 1588 and 1611, while numerous other compositions, including a great variety of keyboard and consort music, are preserved in manuscript sources. In the latter

may be found music for the Anglican offices of Matins and Evensong, and, as a Gentleman of the Chapel Royal, it is perhaps surprising that his surviving output here is relatively meager. Fewer than a dozen full anthems by Byrd survive, and the Services themselves amount to only four settings (though this number includes his so-called 'Great Service', which is without doubt his *tour de force* in the genre). Given Byrd's stature in his time, and his printing monopoly, he may have enjoyed handsome profits from the sales of his service music to every cathedral and large parish church in the land. Apart from Byrd's Catholic bias, it is difficult to explain why the majority of Byrd's English output is from manuscript rather than printed sources. Perhaps it was just economics. The majority of Byrd's Anglican repertory is to be performed on the two sides of the choir (*decani* and *cantoris*), thereby requiring the division of voice parts. For a simple service, like the four-part 'Short', eight separate books would be required; for something as grand as the Great Service, with two five-part choirs and frequent sub-division of parts on each side, well more than a dozen separate books would have to be prepared. Much of the choral music on this recording comes from this manuscript tradition, and because many of these manuscripts are far removed from Byrd's original intentions a fair amount of editorial guesswork is required. A great number of performance practice issues also arise, especially when deploying instrumental music into the medium of English church music (a subject of some debate, which is considered below).

Among Byrd's most popular and oft-performed English works are his anthems. ***Prevent us, O Lord*** (track 17) is representative of his mastery at close imitative writing and more homophonic passages to bring alive the natural flow of the words. The prayer appears in the 1558 prayerbook and is prescribed 'to be said after th'offertory when there is no Communion'. Stylistically similar are ***Arise, O Lord*** and ***Help us, O God*** (both track 1) which were originally performed as separate anthems but had already formed a pair by the 1580s. The combination of psalms 44 (vv. 23-24) and 79 (v. 9) seems to recall similar treatment in the manipu-

lation of the psalter in the *Cantiones sacrae* of 1589 and 1591, perhaps underlining Byrd's commitment to voice the Catholic cause. The first half calls for vigilance while the second petitions for intercession. Only allegiance to Queen and Country, however, can be read into ***O Lord make thy servant, Elizabeth*** (track 11), one of Byrd's best-known works which survives in a large number of contemporary sources which preserve a five-part texture. It seems clear, however, that the work was either originally conceived for six voices (with division in the tenor part) or that it was later adapted as such in order to exploit further the imitative counterpoint at the passage 'and give her a long life'. The version recorded here follows Craig Monson's solution in volume 11 of *The Byrd Edition*.

Byrd is long held to be among the first to develop the verse anthem, and ***Alack, when I look back*** (track 3) is reckoned to be among the earliest examples. It is modelled on the text and tune of William Hunnis's setting of his own poem published in *Seven Sobs of a Sorrowful Soul for Sin* (1583). The work survives both as a consort song for lute and soprano and as an anthem for solo contratenor, choir and organ. The latter is here presented, though with the skeletal organ part 'exploded' to accommodate five viols, matching the five-part vocal texture in the choir. Indeed most, if not all, of Byrd's verse settings seem ideally suited for concerted instruments. This is certainly the case for ***Thou God that guid'st*** (track 10), whose organ accompaniment (unusually full in places) is thought to have been originally conceived for viol consort. Little effort certainly was needed for its reconstruction, but it may be that the work isn't wholly by Byrd at all. Craig Monson has noted the conflicting ascriptions in the sources – a good portion to 'Mr Bird' and others to 'Dr Giles'. One source in the Royal College of Music (MS 1051) lists them both as composers of the work ('Byrd : Giles'), implying that it may have been a joint effort between Byrd and his Chapel Royal colleague Nathaniel Giles.

There is some debate as to whether viols were ever used in an ecclesiastical setting, though there is some evidence that cornetts and sackbuts were used for festal occasions. Ian Payne has shown that cathedral choirs in general kept viols, and David Pinto points to an anecdote in the travel diaries of Charles Somerset who heard a number of court chapel choirs during his grand tour of 1611-12, and 'found the French provision comparatively meagre, but when conceding that the papal choir outdid the English in voice-quality, added as qualification the significant remark that they used voices only; implying that his home fare was more varied' (review of Gibbons 'With a Merrie Noyse' in *Early Music*, 33.1, 2005). In fact, there is also good evidence to support the notion that instruments were used in chapels even in pre-Reformation times. As early as 1422, when the foundation statutes for the college of Stoke-by-Clare in Suffolk were drawn, a telling passage appears under the heading *De diligentia existentium in choro*: '...the dean may and shall compel his brethren ... to sing and officiate in the choir, and to sing plainchant and discant [improvised polyphony] as well as they know how, and specially to play musical instruments at his direction (*et in instrumentis musicalibus ad nutum suum*) ... so that at the time of divine office no-one shall be idle in the choir' (Alexandra Buckle, unpublished research). So it is possible that a tradition of instruments and voices extends further back than ever anticipated.

With this in mind, it might appear less of an oddity to find viols alongside voices in the staple of Anglican repertoire: the service music (as was successfully demonstrated in Magdalen Choir's recording of Gibbons' Second Service). This is not to suggest that viols should replace the organ for 'verse' services, but that it is certainly a viable option. Byrd's Second Service, while significantly shorter than that by Gibbons, contains a number of passages ideally suited to such treatment, especially when one follows the Ely organ book, dating some 40 years after Byrd's death. Monson concludes that neither the Ely book nor the 'Batten' organ book, dating from the 1630s, preserve an accurate account of Byrd's original, which is indeed problematic. Nevertheless, in practical terms the exercise can be viewed as

successful. Note, for example the opening verses in the *Magnificat* (track 5) and *Nunc dimittis* (track 7), as well as the contrapuntally dense passage in the former at 'He hath put down the mighty from their seat'.

Byrd did compose a number of works specifically for voices and viols, but many consider them to have been originally intended solely for domestic performance. This almost certainly seems to be the case for those songs which do not involve a choir such as psalm settings *Blessed is he that fears the Lord* (track 9) and *Lord in thy wrath* (track 13), both published in *Psalmes, Sonets, & songs of sadness and pietie* (1588) and set for a single voice and four viols. These are comparatively simple compositions involving the repetition of musical material for every two verses, but it would not be impossible to find them performed in an ecclesiastical setting. *Why do I use my paper, ink and pen?* (track 16), published in the same collection and in a similar style, is clearly intended for a more intimate setting. The first stanza of the text was printed in *A true reporte of the death & martyr-dome of M. Campion* in 1581, which Byrd set as a lament to the fallen Jesuit; the words are traditionally attributed to another Jesuit, Henry Walpole, who himself was martyred in 1595. But there are a number of 'sacred songs' exploiting the full choral texture of an ecclesiastical establishment, and many of these demand the competence of a professional band of musicians. *Psalmes, Songs, and Sonnets*, published in 1611, contains 32 compositions 'Fit for Voyces or Viols of 3.4.5. and 6. Parts'. The books survive in various states of completeness in ten locations, including the libraries of Lincoln Cathedral (where Byrd was organist in the 1560s) and York Minster. From this one cannot help to conclude that some of the items in the collection were performed in these grand ecclesiastical spaces and with a liturgical context. *Have mercy upon me, O God* (track 15) for solo treble, viols, and choir is thought to have begun life as a five part composition and Byrd added a sixth voice for publication (as John Morehen points out, there are only five real parts until the final Amen, to which a dispensable Sextus part has been added).

It exists in several manuscript sources, most of which are liturgical and associated with Durham Cathedral. The 1611 publication is the only source for the glorious 'Carroll for New-yeares day' *O God that guides the cheerful sun* (track 2), which is among Byrd's finest settings for voices and viols. The solo treble part is enveloped with the vibrant counterpoint of five viols, while the full chorus refrain, which includes an unusually high treble part, adds to the festivity of this most joyful of anthems that must have been conceived for the finest musicians.

The purely instrumental side of Byrd's 'ecclesiastical' output is also here represented, and interspersed among the variety of styles he mastered. Byrd himself was one of the finest organists of the age, as is testified by his vast output for keyboard (for both domestic and liturgical performance). Among his most technically challenging are the *Fantasias* for solo organ (tracks 6 and 12). Byrd's pupil, Thomas Morley, defined the Fantasia as the 'most principall and chiefest kind of music which is made without a dittie ... when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth it and turneth it as he list, making either much or little of it according as shal seem best in his own conceit.' Here we witness Byrd at his most fantastic, exploiting a variety of imitative techniques, dance rhythms, and virtuosic passages that are both compositionally cogent and wonderfully spontaneous. His music for solo viol consort includes seven settings of the *In nomine*. The origin of the form, as is implied by the title, is ecclesiastical and stems from a single piece of pre-Reformation polyphony by John Taverner (d. 1545): the 'In nomine' section of the Benedictus from his Mass *Gloria tibi trinitas*. This four-part section of the six-part Mass was, by the mid 16th century, extracted from its original context and copied into instrumental part books for domestic performance. Taverner sets the 'Gloria tibi trinitas' tune as an equal note *cantus firmus* in the middle of the texture, and it is this simple form that was later taken up as a didactic exercise and then grew into a distinct compositional form. In nomine settings are found, among others, in the works of Tallis, Tye, Ferrabosco, and the genre remained

popular even as late as the time of Henry Purcell. Byrd's settings are considered to be among the finest. The three recorded here are scored for five viols and are each very different in character. The sombre second setting (track 4) is almost vocal-like in texture and movement, while the fourth and fifth settings (track 8 and 14) display more instrumental characteristics especially in the quaver flourishes towards the end of the former and the syncopated antiphonal writing in the latter. All preserve Taverner's original idea of an equal-note *cantus firmus*, which perhaps serves as a reminder that church and chamber were not such separate entities in late 16th-century England and that their respective styles and performance issues are less polarized than we tend to believe.

DAVID SKINNER
Sidney Sussex College, Cambridge



Le 22 janvier 1575, la reine Elizabeth I^e accorda au vénérable Thomas Tallis et à son jeune collègue et ami William Byrd un monopole de 21 ans pour “*imprimer à volonté toutes sortes de compositions vocales, avec instruments ou à plusieurs voix, en anglais, latin, français, italien ou autre langue, adaptées à la musique de la Chapelle ou de la Chambre, ou propres à être jouées ou chantées en d'autres lieux.*” Leur première publication, dans l'intention manifeste de promouvoir la musique anglaise et de faire honneur à la souveraine et au pays, fut non pas, comme on aurait pu s'y attendre, un volume de musique pour l'église protestante établie, mais un recueil de 34 motets en latin, réunis sous le titre *Cantiones sacrae* (Chants sacrés). Financièrement, l'entreprise fut un désastre. Après la mort de Tallis, Byrd poursuivit l'activité et produisit deux autres volumes de *Cantiones sacrae* (en 1589 et 1591) ; une publication “clandestine” de trois messes en latin pour trois, quatre et cinq voix (dans la première moitié des années 1590) ; et son chef-d'œuvre, le *Gradualia* : deux volumes de Propres pour le calendrier catholique (publiés en 1605 et 1607, réédités en 1610). Aucune de ces parutions ne renfloua les caisses de l'éditeur. L'aspect financier du projet n'était sans doute pas le souci majeur de Byrd. Son but à long terme était peut-être de composer pour le rite latin et de conserver précieusement ces œuvres en attendant des jours meilleurs. La mort d'Elizabeth (1603) et l'accession au trône de l'Écossais Jacques I^{er} porta un coup terrible à la communauté catholique (le Complot des Poudres, en 1605, marque l'apogée de cette période troublée). L'es-pérance de jours meilleurs, l'espoir d'une tolérance religieuse, voire d'un retour au sein de l'Église de Rome, se trouvaient anéantis. Et pourtant, Byrd légua à la postérité un vaste corpus de musique pour l'église catholique, dont une partie, par un de ces paradoxes dont l'Histoire est friande, forme aujourd'hui la base du répertoire de l'église anglicane.

C'est précisément cette facette de son œuvre immense qui fait souvent l'objet d'enregistrements. À juste titre : la musique sacrée en latin de Byrd est exceptionnelle. Peu de compositeurs, toutes époques confondues, ont exprimé avec

autant de sincérité et de passion la foi et la dévotion. En bon Anglais, toutefois, le compositeur avait une autre corde – tout aussi productive et créative – à son arc. En 1588 et 1611, respectivement, parurent deux gros volumes de psaumes, sonnets et chansons, réunissant ses plus belles compositions pour le divertissement privé et celui de la cour. Et nombre d'autres œuvres, dont beaucoup pour clavier et pour consort, existent sous forme manuscrite. On y trouve de la musique pour les offices anglicans de matines et du soir. Le faible volume de sa production (connue) dans ce domaine ne laisse pas de surprendre puisque Byrd était Gentleman de la Chapelle Royale. Il reste à peine une douzaine de *full anthems* (pièces polyphoniques chorales) de sa main, et seulement quatre *Services* (au nombre desquels il faut inclure son *Great Service*, 'Grand office', indubitablement son tour de force dans ce genre musical).

La renommée de Byrd et son monopole d'imprimeur lui permirent sans doute de réaliser de substantiels profits de la vente de sa musique liturgique à toutes les cathédrales et autres grandes églises paroissiales du pays. Indépendamment de ses préférences catholiques, il est difficile d'expliquer pourquoi la majeure partie de sa production en anglais n'existe que sous forme manuscrite. Raison purement économique, peut-être ? Une grande partie de son répertoire anglican demande une interprétation à deux chœurs en vis-à-vis (*decani* et *cantoris*), d'où une division des parties vocales. Un office simple, le *Short* à quatre voix, par exemple, requiert huit livres de chant (deux par voix). Mais une cérémonie plus élaborée comme le *Great Service*, nécessitant deux chœurs à cinq voix, avec de fréquentes subdivisions des voix dans chaque ensemble, exigerait au moins une douzaine de livres de parties séparées. Sur cet enregistrement, la majorité des œuvres chorales est issue de cette tradition, à partir de manuscrits dont les divergences avec les intentions premières de Byrd obligent à faire œuvre de détective pour reconstituer les voix. Se posent également de nombreux problèmes d'interprétation, en particulier l'épineuse question des instruments dans la musique sacrée anglaise (sujet à controverse, évoqué plus loin).

De tout le répertoire anglais de Byrd, les *anthems* ('hymnes') sont les œuvres les plus connues et les plus souvent interprétées. *Prevent us, O Lord* [17] est un exemple parfait de sa maîtrise de l'imitation et de l'homophonie pour animer le flot naturel du discours. Cette prière, qui figure dans le livre de prières de 1558, est "à chanter après l'Offertoire quand il n'y a pas de Communion". Les deux *anthems* de style similaire *Arise, O Lord* et *Help us, O God* étaient à l'origine deux pièces distinctes. Réunis ici [1], ils formaient déjà un diptyque dans les années 1580. Cette fusion de textes tirés des psaumes 44 (v. 23-24) et 79 (v. 9) rappelle un traitement similaire du psautier dans les *Cantiones sacrae* de 1589 et 1591. Faut-il y voir un signe de l'engagement de Byrd à donner voix à la cause catholique ? La première partie est un appel à la vigilance. La seconde, une supplique pour une intercession divine. Plus simple est la lecture du célèbre *O Lord make thy servant, Elizabeth* [11], serment d'allégeance à la Reine et au pays. De très nombreuses sources contemporaines en offrent une version à cinq voix. Mais à l'évidence, soit l'œuvre a été conçue à l'origine pour six voix (avec une division de la partie de ténor), soit elle a été adaptée ultérieurement afin d'exploiter pleinement le contrepoint en imitation dans le passage "et lui donne longue vie". La version enregistrée ici suit la solution préconisée par Craig Monson dans le volume 11 de *The Byrd Edition*. On attribue depuis longtemps à Byrd le développement du genre *verse anthem* (pour soliste(s), chœur et accompagnement instrumental), dont *Alack, when I look back* [3], l'un des premiers exemples connus, reprend un texte et une mélodie de William Hunnis. Le poème parut dans *Seven Sobs of a Sorrowful Soul for Sin* (1583). L'œuvre est passée à la postérité sous deux formes : une version de *consort song* pour luth et soprano ; une version d'*anthem* pour contreténor solo, chœur et orgue. C'est cette dernière qui est présentée ici, avec toutefois la partie d'orgue – plutôt sommaire – redistribuée dans une instrumentation à cinq voix de gambe, faisant pendant aux cinq parties vocales. De fait, presque tous les *verse anthems* de Byrd semblent avoir été conçus pour consort de violes. C'est le cas de *Thou God that guid'st* [10], dont l'accompagnement d'orgue (très fourni par

endroit, phénomène inhabituel) a sans doute été composé à l'origine pour les violes. La reconstruction des pièces fut aisée, mais l'œuvre n'est peut-être pas entièrement de la main de Byrd. Craig Monson a relevé des divergences d'attribution selon les sources, dont un grand nombre porte l'annotation : 'Mr Bird', et les autres : 'Dr. Giles'. Ils figurent même ensemble ('Byrd : Giles') dans une source du Royal College of Music (MS 1051). S'agirait-il d'une entreprise commune de Byrd et de son collègue de la Chapelle royale, Nathaniel Giles ?

L'emploi ou non des violes de gambe dans un contexte ecclésiastique est sujet à controverse mais on sait que cornets et sacqueboutes participaient aux cérémonies festives. Ian Payne a démontré que les chœurs des cathédrales disposaient généralement de violes de gambe. David Pinto souligne une anecdote rapportée dans les carnets de voyage de Charles Somerset. Au cours de son *grand tour*, en 1611-12, ce dernier entendit nombre de chœurs de chapelles princières. Il trouva "l'effectif français relativement mince, mais tout en concédant que le chœur papal surpassait l'anglais en qualité vocale, ajouta, et la remarque est importante, que le premier n'utilisait que des voix. D'où il faut déduire que, dans son pays, les effectifs étaient plus variés". (critique de *With a Merrie Noyse* de Gibbons, in : *Early Music*, 33.1, 2005). En fait, certains indices prouveraient que les chapelles utilisaient des instruments, bien avant la Restauration. Un passage des statuts fondateurs du collège de Stoke-by-Clare dans le Suffolk, rédigés en 1422, retient particulièrement l'attention. Sous le titre *De diligentia existentium in choro*, il est écrit : "... le doyen peut et doit obliger ses frères ... à chanter et officier dans le chœur, et à chanter le plain-chant et le déchant (improvisation polyphonique) au mieux de leurs capacités, et particulièrement à jouer des instruments de musique sous sa direction (et in instrumentis musicalibus ad mutum suum) ... afin que pendant le service divin, aucun membre du chœur ne soit inoccupé" (Alexandra Buckle, travaux non publiés). Il est donc tout à fait possible que la tradition du mélange des voix et des instruments soit bien plus ancienne que ce qu'on avait cru jusqu'alors.

À la lumière de ces découvertes, la présence de violes et de voix dans la pièce maîtresse du répertoire anglican, la musique pour l'office divin, semble déjà moins étrange (comme en témoigne avec succès l'enregistrement du *Second Service* de Gibbons par le Chœur du Magdalen College). Ceci ne signifie nullement que les violes doivent remplacer l'orgue pour les offices en vers, mais que l'option est tout à fait viable. Plusieurs passages du *Second Service* de Byrd, nettement plus court que celui de Gibbons, se prêtent idéalement bien à cette option d'interprétation, surtout si l'on suit le livre d'orgue d'Ely, publié une quarantaine d'années après le décès de Byrd. Monson en conclut que ni celui-ci, ni le livre d'orgue 'Batten' (années 1630) n'ont conservé une version exacte de la composition originale de Byrd – une conclusion aux répercussions problématiques ! Néanmoins, en termes pratiques, l'exercice peut être considéré comme un succès. Écoutez, par exemple, les couplets d'ouverture du *Magnificat* [5] et du *Nunc dimittis* [7], et, dans le premier, la densité du contrepoint dans le passage "Il a jeté les puissants à bas de leurs trônes".

Byrd composa aussi des pièces spécifiquement pour voix et violes, strictement réservées à une pratique musicale privée, selon certains. C'est sans doute vrai (ou vraisemblable) pour les airs qui ne nécessitent pas de chœur, comme les psaumes *Blessed is he that fears the Lord* [9] et *Lord in thy wrath* [13]. Publiés dans le recueil *Psalms, Sonets & songs of sadness and piety* (1588), les deux psaumes sont mis en musique pour voix soliste et quatre violes. Relativement simples, reprenant sur deux vers le même matériau musical, ils auraient aussi pu être exécutés dans un contexte d'église. *Why do I use my paper, ink and pen* ? [16], extrait du même recueil et d'un style similaire, est manifestement conçu pour un cadre plus intime. La première strophe du texte parut en 1581, dans *A true reporte of the death & martyrdome of M. Campion*, que Byrd mit en musique sous forme de lamentation sur le décès de ce Jésuite. La tradition attribue les paroles à un autre Jésuite, Henry Walpole, lui-même martyr en 1595.

Plusieurs *sacred songs* ('airs sacrés') exploitent toute les possibilités d'un chœur d'église et certains exigent la compétence d'un ensemble de musiciens professionnels. *Psalmes, Songs, and Sonnets*, édité en 1611, comprend 22 compositions "appropriées aux voix et aux violes, à 3, 4, 5 et 6 parties". Parfois incomplets, les recueils existants sont en outre dispersés et se trouvent en dix endroits différents, dont les bibliothèques des cathédrales de Lincoln (où Byrd officia comme organiste dans les années 1560) et de York. On ne peut alors s'empêcher d'en conclure que quelques unes de ces œuvres ont dû être exécutées dans ces grands lieux de culte et dans un contexte liturgique. *Have mercy upon me, O Lord* [15] pour voix de déchant, violes et chœur est sans doute, à l'origine, une composition à cinq parties, à laquelle Byrd ajouta une sixième voix lors de la publication. (John Morensen a relevé cinq vraies voix jusqu'à l'Amen final, auquel est greffée une partie de Sextus dont on peut tout aussi bien se passer). Cette œuvre existe dans plusieurs sources manuscrites, en majorité liturgiques et en relation avec la Cathédrale de Durham. Le magnifique 'Carroll for New-yeares' day' : *O God that guides the cheerful sun* [2], une des plus belles compositions de Byrd pour voix et violes, n'est connu que dans la version éditée de 1611. Le déchant soliste est enveloppé du contrepoint coloré des cinq violes, et le refrain, repris par tout l'ensemble vocal avec une partie de déchant très aiguë, ajoute au caractère festif de cet hymne particulièrement joyeux, certainement composé pour d'excellents musiciens.

La facette purement instrumentale de la production 'sacrée' de Byrd est également représentée, dans la grande variété de styles qu'il maîtrisait. Byrd était un des meilleurs organistes de son époque, comme en témoigne son immense production pour le clavier (œuvres à usage privé ou pour l'église). Les *Fantasias* pour orgue [6 & 12] sont de véritables tours de force techniques. Pour Thomas Morley, son élève, la Fantaisie était "le genre principal et le plus important de la musique instrumentale... quand un musicien choisit un motif à son goût et le tourne et le travaille à son gré, avec plus ou moins d'ajouts selon son idée." Ici se révèle

toute la fantaisie inventive de Byrd, sa manière d'exploiter les techniques d'imitation, les rythmes de danse et les passages virtuoses pour former une composition d'une grande cohérence et néanmoins d'une spontanéité éblouissante.

Byrd composa sept *In Nomine* (purement instrumentaux) pour consort de violes. Ce genre, d'origine religieuse comme l'indique son nom, s'est développé à partir d'un passage polyphonique du Benedictus de la messe *Gloria trinitas tibi* de John Taverner († 1545). Extrait de son contexte d'origine vers le milieu du XVI^e siècle, ce passage à quatre voix de la messe à six voix fut recopié dans des recueils instrumentaux à usage privé. L'original de Taverner – un *cantus firmus* en valeurs égales, placé au milieu des autres voix – fut repris sous cette forme simple en tant qu'exercice didactique puis évolua pour devenir une forme à part entière. Tallis, Tye, Ferrabosco, pour n'en citer que quelques uns, composèrent des *In Nomine*. Ce genre très populaire connut une grande longévité – jusqu'à Henry Purcell ! Les *In Nomine* de Byrd sont parmi les plus beaux du genre. Les trois compositions enregistrées ici, très différentes les unes des autres, sont à cinq violes. La deuxième *In Nomine* [4], assez sombre, est d'une texture et d'une allure presque vocales. Les quatrième et cinquième [8 & 14] ont un caractère instrumental plus affirmé, en particulier dans les ornements en croches à la fin du premier et dans l'écriture antiphonale syncopée du second. Toutes les versions conservent l'idée originelle du *cantus firmus* en valeurs égales, suggérant ainsi au musicien du XXI^e siècle que les deux entités *Chapelle* et *Chambre* n'étaient peut-être pas si éloignées l'une de l'autre à la fin du XVI^e siècle en Angleterre, et que leurs styles et leurs interprétations respectifs étaient moins cloisonnés que ce que nous aurions tendance à croire aujourd'hui.

DAVID SKINNER
Sidney Sussex College, Cambridge
Traduction Geneviève Bégou

Am 22. Januar 1575 gewährte Elisabeth I. dem betagten Thomas Tallis und seinem jüngeren Kollegen und Freund William Byrd auf einundzwanzig Jahre ein besonderes Monopol: sie durften "so viel und was auch immer drucken an Liedkompositionen oder Liedern zu mehreren Stimmen, ob in englischer, lateinischer, französischer oder anderer Sprache, Lieder, die der Kammer- oder Kirchenmusik dienen oder in anderer Weise gespielt und gesungen werden können". Das erste gemeinsame Vorhaben der beiden Komponisten bestand nicht aus Musik für die etablierte protestantische Kirche, sondern war eine Sammlung von 34 lateinischen Motetten unter dem Titel *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur* (Geistliche Lieder) mit dem hehren Ziel, die heimische Musik zu fördern sowie der Königin und dem Land Ehre zu erweisen. Das Unternehmen geriet zu einem finanziellen Desaster. Nachdem Tallis gestorben war, führte Byrd das Projekt jedoch fort: Er verfaßte zwei weitere Bände von *Cantiones sacrae* (*Liber primus sacrarum cantionum* 1589 und *Liber secundus ...* 1591) und veröffentlichte – sozusagen im Untergrund – in den frühen und mittleren 1590er Jahren drei Vertonungen der lateinischen Messe für vier, drei und fünf Stimmen sowie sein Meisterstück *Gradualia*, zwei Bände mit Proprien für den katholischen Kirchenkalender (1605 und 1607, Neuauflage 1610). Auch diese Werke trugen wenig dazu bei, die Geldsäcke der Verleger zu füllen. Es ist jedoch möglich, daß Geld für Byrd nicht den obersten Stellenwert hatte, sondern daß er auf längere Sicht plante, für den lateinischen Ritus günstigerer Zeiten Musik zu komponieren und zu bewahren. Der Tod von Elisabeth I. im Jahr 1603 und die Ankunft von James I. aus Schottland versetzten jedoch der katholischen Gemeinde einen schweren Schlag, der bekanntlich 1605 im Gunpowder Plot (Schießpulverkomplott) gipfelte; die Erwartungen besserer Zeiten und die Hoffnung auf Tolerierung oder sogar eine Rückwendung nach Rom sollten sich nicht erfüllen. Immerhin hat Byrd der Nachwelt einen reichen Schatz an Musik für die katholische Kirche hinterlassen, von dem einiges – so paradox es klingt – zum liturgischen Grundbestand der heutigen anglikanischen Kirche gehört.

Daß gerade diese Stücke aus Byrds gewaltigem Lebenswerk oft aufgenommen werden, hat gute Gründe. In seiner lateinischen Kirchenmusik kommen einige der aufrichtigsten und leidenschaftlichsten Formen des Glaubens und der Andacht zum Ausdruck, wie sie jemals ein Komponist irgendeiner Epoche hervorgebracht hat. Aber wie es einem guten Engländer geziemt, gab es in seinem kompositorischen Schaffen noch eine andere ebenso produktive Seite. 1588 und 1611 erschienen zwei große Bände mit *Psalmes, Sonets and Songs* (Psalmen, Sonetten und Liedern) im Druck, wunderschöne Musik für häusliche und höfische Unterhaltung, während zahllose andere Kompositionen, darunter ein reichhaltiges Sortiment an Musik für Tasteninstrumente und Ensembles, nur in Manuskripten erhalten sind. In diesen Quellen befinden sich Kompositionen für anglikanische Morgen- und Abendgottesdienste; da er 'Gentleman of the Chapel Royal' (Königliche Hofkapelle) war, überrascht es vielleicht, daß sein erhaltener Nachlaß nur relativ wenige Werke dieser Richtung aufweist. Nicht einmal ein Dutzend seiner *Full Anthems* (chorische Psalmkompositionen) hat überlebt und auch nur vier Messe-Vertonungen (wenngleich dazu auch die sogenannte 'Große Messe', *Great Service*, zählt, zweifellos seine Glanzleistung auf diesem Gebiet).

Bedenkt man das Ansehen, das Byrd damals genoß, dazu sein Verlagsmonopol, dann konnte er sich wahrscheinlich eines stattlichen Einkommens erfreuen, nämlich aus dem Verkauf seiner geistlichen Musik an jede Kathedrale und jede große Pfarrkirche des Landes. Abgesehen von Byrds Hang zum Katholizismus läßt sich schwerlich erklären, warum der größte Teil der englischsprachigen Werke Byrds aus handschriftlichen und nicht aus gedruckten Quellen stammt. Vielleicht hat das aber wirtschaftliche Gründe. Der Hauptanteil des Byrdschen anglikanischen Repertoires ist für eine Aufführung zu beiden Seiten des Chores vorgesehen (*decani* und *cantores*) und erfordert deshalb eine Aufteilung der Singstimmen. Für eine einfache Messe wie die vierstimmige 'Kurze Messe' (*Short Service*) brauchte man also acht verschiedene Stimmhefte. Und für so große Werke wie die 'Große Messe' (*Great Service*) mit zwei fünfstimmigen Chören und häufig unterteilten Stimmen auf beiden Seiten mußten gut und gerne mehr als ein Dutzend besondere

Stimmhefte vorbereitet werden. Eine ganze Reihe solcher Chormusiken auf der vorliegenden Aufnahme stammt aus diesen überlieferten Manuskripten. Und weil viele dieser Manuskripte weit von Byrds ursprünglichen Intentionen abweichen, waren wir bei der Herausgabe dieser Noten auf allerhand Vermutungen angewiesen. Auch was die Aufführungspraxis betrifft, ergeben sich viele Fragen, besonders, wenn Instrumentalmusik mit englischer Kirchenmusik verknüpft wird (ein weiter unten diskutiertes Problem).

Zu Byrds beliebtesten und oft aufgeführten Werken in englischer Sprache gehören seine *Anthems*. **Prevent us, O Lord** (track 17) ist ein gutes Beispiel dafür, wie meisterhaft Byrd durch enggeführte imitierende Schreibweise und eher homophone Passagen den natürlichen Fluß der Sprache lebendig werden läßt. Der Text stammt aus dem Gebetbuch von 1558 und ist vorgeschrieben, "nach dem Offertorium gesprochen zu werden, wenn kein Abendmahl stattfindet". Ähnlich im Stil sind **Arise, O Lord** und **Help us, O God** (beide auf track 1), welche ursprünglich getrennt aufgeführt, in den 1580er Jahren aber schon zu einem Paar zusammengefügt wurden. Die Kombination der Psalmen 44 (Vers 23-24) und 79 (Vers 9) mag an ein ähnliches Verfahren bei der Behandlung des Psalters in den *Cantiones sacrae* (1589 und 1591) erinnern und unterstreicht wohl Byrds Bemühen, dem Katholizismus Ausdruck zu verleihen. In der ersten Hälfte wird Wachsamkeit verlangt, während im zweiten Teil um Fürsprache gebeten wird. In **O Lord make thy servant, Elizabeth** (track 11) könnte man die alleinige Treue zu Königin und Land hineinlesen; es ist eins von Byrds bekanntesten Werken und befindet sich in vielen zeitgenössischen Quellen, die fünfstimmige Kompositionen enthalten. Es scheint jedoch klar zu sein, daß das Werk ursprünglich entweder für sechs Stimmen (mit geteiltem Tenor) geplant war oder später zu einem sechsstimmigen Stück erweitert wurde, um den imitierenden Kontrapunkt in der Passage "und gib ihr ein langes Leben" ("and give her a long life") weiter auszugestalten. Die hier aufgenommene Version folgt Craig Monsons Fassung im 11. Band von *The Byrd Edition*.

Lange schon hält man Byrd für einen der ersten Komponisten, die das *Verse Anthem* entwickelten (solistisch-chorisch abwechselnde Psalmkomposition). **Alack, when I look back** (track 3) zählt zu den frühesten Beispielen. Es basiert auf Text und Melodie der Vertonung eines eigenen Gedichtes von William Hunnis, veröffentlicht 1583 in *Seven Sobs of a Sorrowful Soul for Sin*. Das Werk hat sowohl in einem Ensemblelied für Laute und Sopran als auch in einem Anthem für Kontratenor, Chor und Orgel überlebt. Letztere Fassung wird hier vorgestellt, wobei der magere Orgelpart um fünf Gambenstimmen erweitert wurde, die der fünfstimmigen Besetzung des Chores entsprechen. Tatsächlich scheinen sich die meisten, wenn nicht alle Byrdschen strophischen Vertonungen, hervorragend für ein Zusammenspiel mit Instrumenten zu eignen. Das trifft sicherlich auf **Thou God that guid'st** (track 10) zu; hier scheint die (streckenweise ungewöhnlich reichhaltige) Orgelbegleitung ursprünglich für ein Gambenensemble gedacht zu sein. In dieser Partitur machte die Rekonstruktion wenig Mühe, doch kann es sein, daß nicht das gesamte Werk von Byrd stammt. Craig Monson verweist in den Quellen auf widersprüchliche Zuschreibungen – ein guter Teil an 'Mr. Bird' und andere an 'Dr. Giles'. Eine Quelle im Royal College of Music (Ms 1051) verzeichnet beide ('Byrd:Giles') als Komponisten des Werkes, was nahelegt, daß es eine Gemeinschaftsarbeit von Byrd und seinem Kollegen in der Royal Chapel, Nathaniel Giles (ca. 1558-1634), sein könnte.

Ob Gamben jemals im kirchlichen Rahmen verwendet wurden, darüber gehen die Meinungen auseinander, wenngleich es einige Beweise für den Gebrauch von Zinken und Posaunen bei festlichen Gelegenheiten gibt. Ian Payne weist darauf hin, daß Cathedralchöre für gewöhnlich Gamben besaßen, und David Pinto erwähnt eine Anekdote im Reisetagebuch von Charles Somerset, der während seiner Europareise 1611-12 eine Reihe von Hofkapellchören hörte: "er fand die französische Ausstattung vergleichsweise dürftig, aber während er zugab, daß der päpstliche Chor den englischen an Stimmqualität übertraf, setzte er erläuternd die bedeutsame Bemerkung hinzu, daß sie nur Stimmen verwendeten, womit er

andeutet, daß seine heimatliche Kost abwechslungsreicher war" (Rezension von Gibbons *With a Merrie Noyse in Early Music*, 33.1, 2005). Es gibt auch genügend Beweise, die diejenigen unterstützen, welche behaupten, daß Instrumente sogar schon in vorreformatorischer Zeit in Kirchen verwendet wurden. Bereits 1422, als das Gründungsstatut für das College in Stoke-by-Clare in Suffolk formuliert wurde, findet sich eine Anweisung unter der Überschrift *De diligentia existentium in choro*: "... der Dekan kann und soll seine Brüder anhalten...zu singen und dem Chor zu dienen und gregorianische Choräle und Diskant [improvisierte Mehrstimmigkeit] zu singen so gut sie können und besonders auch Instrumente unter seiner Leitung zu spielen (*et in instrumentis musicalibus ad nutum suum*) ... damit zur Zeit des Gottesdienstes niemand im Chor untätig ist" (Alexandra Buckle, unveröffentlichter Forschungsbericht). Es ist also durchaus möglich, daß die Tradition einer Verbindung von Singen und Instrumentalspiel früher begann, als man jemals annahm.

Angesichts der erwähnten Forschungsergebnisse erscheint es nun vielleicht weniger abwegig, im Repertoire der anglikanischen Kirche neben Musik für Stimmen auch solche für Gamben zu finden: z.B. Musik zum Gottesdienst (wie sie in der vom Magdalen Choir aufgenommenen Fassung von Gibbons' *Second Service* überzeugend dargeboten wird). Dies muß nicht heißen, daß Gamben in Versmessen die Orgel ersetzen sollten, sondern daß sie eine durchaus brauchbare Alternative darstellten. Byrds 'Zweite Messe' (*Second Service*) – obwohl deutlich kürzer als die von Gibbons – enthält eine Reihe von Passagen, die für eine solche Besetzung ideal geeignet sind, besonders, wenn man das Orgelbuch von Ely heranzieht, das aus der Zeit rund 40 Jahre nach Byrds Tod stammt. Monson schließt daraus, daß weder das Orgelbuch von Ely noch das aus den 1630er Jahren datierende 'Batten'-Orgelbuch eine genaue Aufzeichnung des Byrdschen Originals enthalten, was natürlich Probleme aufwirft. Trotzdem kann diese Erkenntnis für die Praxis als Erfolg betrachtet werden. Das gilt zum Beispiel für die Einleitungsstrophen im *Magnificat* (track 5) und *Nunc dimittis* (track 7) ebenso wie für die

kontrapunktische Engführung der Passage im *Magnificat* "He hath put down the mighty from their seat".

William Byrd schrieb einige Werke ausdrücklich für Stimmen und Gamben; viele Musiker jedoch sind der Meinung, daß diese ursprünglich allein für das häusliche Musizieren gedacht waren. Das scheint höchstwahrscheinlich auf solche Gesänge zuzutreffen, die keinen Chor benötigen wie die Psalmvertonungen *Blessed is he that fears the Lord* (track 9) und *Lord in thy wrath* (track 13); beide Werke erschienen 1588 in dem Band *Psalmes, Sonets, & songs of sadnes and pietie* (Psalmen, Sonette und Lieder von Traurigkeit und Mitgefühl) für eine Solostimme und vier Gamben. Es sind verhältnismäßig einfache Kompositionen, die für je zwei Strophen das gleiche musikalische Material verwenden; aber es wäre durchaus möglich, sie auch in einem kirchlichen Rahmen aufzuführen. *Why do I use my paper, ink and pen?* (track 16), stilistisch ähnlich und in derselben Sammlung abgedruckt, ist ganz offensichtlich für einen intimeren Rahmen gedacht. Die erste Strophe des Textes erschien 1581 in *A true reporte of the death & martyrdome of M. Campion*, ein Werk, das Byrd als Klagegedicht auf den gefallenen Jesuiten komponierte. Die Worte beziehen sich normalerweise auf einen anderen Jesuiten, Henry Walpole, der 1595 den Märtyrertod starb. Es gibt aber auch eine ganze Reihe von geistlichen Liedern (sacred songs), die die gesamte Chorstruktur einer kirchlichen Einrichtung nutzen, und viele von ihnen erfordern die Kompetenz von Berufsmusikern. *Psalmes, Songs and Sonnets* wurde 1611 gedruckt und enthält 32 Kompositionen für Stimmen oder Gambenensemble (*fit for Voyces or Viols of 3, 4, 5, and 6 Parts*). Die Bände sind – unterschiedlich vollständig – an zehn Orten erhalten, darunter in den Bibliotheken von Lincoln Cathedral (wo Byrd in den 1560er Jahren als Organist wirkte) und York Minster. Man kann nicht umhin, daraus zu schließen, daß einige Stücke dieser Sammlung in diesen großartigen kirchlichen Räumen aufgeführt und in einen liturgischen Kontext eingebunden wurden. Vermutlich wurde *Have mercy upon me, O God* (track 15) für Solosopran, Gamben und Chor zunächst als

fünfstimmige Komposition aufgeführt, und Byrd fügte für die Veröffentlichung eine sechste Stimme hinzu (John Morehen weist darauf hin, daß lediglich fünf Stimmen vorhanden sind, bis auf das letzte Amen, dem ein entbehrlicher Sextus-Part hinzugefügt wurde). Diese Fassung existiert in mehreren handschriftlichen Quellen, von denen die meisten liturgische Musik enthalten und mit Durham Cathedral verbunden sind. Für das herrliche Neujahrslied ("A Carroll for New-yeares day") **O God that guides the cheerful sun** (track 2), das zu Byrds schönsten Vertonungen für Stimmen und Gamben gehört, gibt es als einzige Quelle einen 1611 erschienenen Druck. Der Part der Sopranstimme wird von dem sonoren kontrapunktischen Klanggefüge der fünf Gamben eingehüllt, während der kraftvolle Chorrefrain, der einen ungewöhnlich hohen Sopranpart enthält, zur festlichen Stimmung dieser überaus fröhlichen Hymne beiträgt, welche sicherlich für sehr fähige Musiker geschrieben wurde.

In der vorliegenden Aufnahme ist auch die rein instrumentale Seite von Byrds 'kirchlichem' Schaffen vertreten und wird in den verschiedenen Stilen vorgestellt, die Byrd beherrschte. Byrd war einer der besten Organisten seiner Zeit, erwiesen durch die Fülle seiner Werke für Tasteninstrumente (für den häuslichen wie für den kirchlichen Gebrauch). Zu den technisch anspruchsvollsten Stücken gehören die **Fantasias** für Orgel allein (tracks 6 und 12). Byrds Schüler Thomas Morley bezeichnete die Fantasia als die "wichtigste und höchste Art von Musik, die ohne Liedmelodie gemacht ist ... wenn ein Musiker sich nach seinem Belieben etwas vornimmt, es dreht und wendet wie er mag und entweder viel oder wenig daraus macht, je nachdem wie es ihm am besten erscheint." Hier erleben wir Byrd auf dem Höhepunkt seiner Fantasie, die alle Bereiche voll auslotet: imitierende Techniken, Tanzrhythmen und virtuose, sowohl kompositorisch überzeugende wie wundervoll spontane Passagen.

Zu Byrds Kompositionen für Gambenensemble gehören auch sieben **In-nomine**-Vertonungen. Diese Form ist, wie schon der Titel andeutet, kirchlichen Ursprungs

und stammt aus einem Teilstück vorreformatorischer Mehrstimmigkeit von John Taverner († 1545): der Abschnitt **In nomine** aus dem Benedictus seiner Messe *Gloria tibi trinitas*. Dieser vierstimmige Teil der sechsstimmigen Messe wurde in der Mitte des 16. Jahrhunderts aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und für das häusliche Musizieren in Stimmbücher für Instrumente abgeschrieben. Taverner baute die Melodie des *Gloria tibi trinitas* als *cantus firmus* in gleichen Notenwerten in einer Mittelstimme seiner Komposition ein. Dieses schlichte Formteil wurde später als didaktische Übung aufgegriffen und entwickelte sich zu einer eigenen Kompositionsgattung. *In-nomine*-Vertonungen finden sich unter vielen anderen in den Werken von Tallis, Tye und Ferrabosco. Die Gattung war lange weiterhin beliebt, selbst bis in die Zeit von Henry Purcell. Byrds Vertonungen zählen zu den besten dieses Genres. Die drei auf der vorliegenden Aufnahme sind mit fünf Gamben besetzt und unterscheiden sich stark in ihrem jeweiligen Charakter. Die schwermütige zweite Vertonung (track 4) wirkt in Aufbau und Bewegungsfluß fast wie ein Vokalstück, während die vierte und fünfte Fassung (track 8 und 14) eher instrumentale Merkmale aufweisen, besonders in den Achtel-Verzierungen gegen Ende der erstgenannten und in der synkopierten antiphonalen Schreibweise der anderen. Alle Vertonungen bewahren Taverners ursprüngliche Idee des *cantus firmus* in gleichen Notenwerten; vielleicht ist das ein Zeichen dafür, daß Kirchen- und Kammermusik im späten 16. Jahrhundert nicht so streng getrennte Einheiten waren, und daß die Stile und Aufführungsmerkmale der beiden Bereiche weniger weit auseinander liegen, als wir gewöhnlich glauben.

DAVID SKINNER
Sidney Sussex College, Cambridge
Übersetzung: Ingeborg Neumann

1 | Arise, O Lord / Help us, O God

Arise, O Lord, why sleepest thou? Awake, and be not absent from us for ever.
Wherefore hidest thou thy face, and forgettest our misery and trouble?

Help us, O God our salvation, for the glory of thy Name:
O deliver us, and be merciful unto our sins, for thy Name's sake.

(Psalm 44, vv.23-24; Psalm 79, v.9)

2 | O God that guides the cheerful sun

O God that guides the cheerful sun,
By motions strange the year to frame,
Which now return'd whence it began,
From heav'n extols thy glorious name,
This new year's season sanctify,
With double blessings of thy store,
That graces new may multiply,
And former follies reign no more.

So shall our hearts with heav'n agree,
And both give laud and praise to thee.

Th'old year by course is past and gone,

Old ADAM Lord from us expel:

New creatures make us ev'ry one,

New life becomes the new year well.

As new born babes from malice keep,

New wedding garments, O Christ, we crave:

That we thy face in heav'n may see

With Angels bright our souls to save.

So shall our hearts with heav'n agree,

And both give laud and praise to thee. Amen.

Réveille-toi / Aide-nous, Dieu notre sauveur

Réveille-toi, pourquoi dors-tu, Seigneur? Sors de ton sommeil, ne rejette pas sans fin!
Pourquoi caches-tu ta face et oublies-tu notre malheur et notre oppression?

Aide-nous, Dieu notre sauveur, pour la gloire de ton nom.
Délivre-nous, efface nos péchés pour l'honneur de ton nom.

(Psaume 44, v.24-25 ; Psaume 79, v.9)

Ô Dieu, toi qui guides le soleil

Ô Dieu, toi qui guides le soleil resplendissant
dont la course singulière borne le parcours de l'année,
et qui, revenu aujourd'hui à son point de départ,
chante du haut du ciel les louanges de ton nom glorieux,
sanctifie cette nouvelle année
et redouble de bénédictions
afin que tes grâces se multiplient
et fassent disparaître les errements du passé.

Alors nos cœurs, en harmonie avec les cieux,
chanteront tes louanges et ta gloire.

L'année a fini son parcours,

Seigneur, fais mourir en nous le vieil ADAM :

Fais-nous renaître -

à l'an nouveau, vie nouvelle !

Garde-nous du mal comme des enfants nouveau-nés,

nous implorons de toi, ô Christ, une nouvelle parure nuptiale :

afin de contempler dans les cieux ta face resplendissante

entourée d'anges et sauver nos âmes.

Alors nos cœurs, en harmonie avec les cieux,
chanteront tes louanges et ta gloire. Amen.

Wache auf, Herr / Hilf du uns, Gott

Wache auf, Herr! Warum schläfst du? Werde wach und verstoß uns nicht für immer!
Warum verbirgst du dein Antlitz, vergisdest unser Elend und unsere Drangsal?

Hilf du uns, Gott, unser Helfer, um deines Namens Ehre willen!
Errette uns und vergib uns unsere Sünden um deines Namens willen!

(Psalm 44, 24-25; Psalm 79, 9)

O Gott, der du die heitere Sonne anleitest

O Gott, der du die heitere Sonne anleitest,
mit ihrem sonderbaren Gang das Jahr einzuteilen,
die wiederkehrt, wo sie begann
und vom Himmel deinen ruhmreichen Namen verkündet,
heilige den Beginn des neuen Jahres
mit doppeltem Segen deiner Macht,
damit sich die guten Eigenschaften wieder vermehren
und die alten Torheiten nicht länger regieren.

So soll unser Herz mit dem Himmel einig sein
und dich mit Lob und Ehre preisen.

Das alte Jahr hat seinen Lauf beendet;

vertreibe den alten Adam aus uns,

mache aus jedem von uns ein neues Geschöpf;

neues Leben paßt gut zum neuen Jahr,

bewahre auch Neugeborene vor dem Bösen;

wir bitten dich, o Christus, um neue Hochzeitskleider,

damit wir dein Antlitz im Himmel sehen

und mit den strahlenden Engeln unsere Seele retten.

So soll unser Herz mit dem Himmel einig sein

und dich mit Lob und Ehre preisen. Amen.

3| **Alack, when I look back**

Alack, when I look back upon my youth that's past,
And deeply ponder youth's offence and youth's reward at last,
With tears and sighs I say, O God, I not deny,
My youth through folly hath deserv'd, with folly for to die.
But yet, if ever sinful man might mercy move to ruth,
Good Lord, with mercy do forgive the follies of my youth.

In youth I rang'd the field where vices all did grow;
In youth, alas, I wanted grace such vice to overthrow;
In youth what I thought sweet most bitter now I find;
Thus have the follies of my youth with folly kept me blind.
But as the eagle casts her bill, whereby her age renew'th,
Good Lord, with mercy do forgive the follies of my youth.

So Lord, with mercy do forgive the follies of my youth. Amen.
(Words by William Hunnis, d. 1597)

5| **Magnificat (Second Service)**

My soul doth magnify the Lord: and my spirit rejoiceth in God my Saviour. For he hath regarded the lowliness of his handmaid: for behold, from henceforth all generations shall call me blessed. For he that is mighty hath magnified me: and holy is his Name. And his mercy is on them that fear him throughout all generations. He hath shewed strength with his arm: he hath scattered the proud in the imagination of their hearts. He hath put down the mighty from their seat, and hath exalted the humble and meek. He hath filled the hungry with good things, and the rich he hath sent empty away. He remembering his mercy hath holpen his servant Israel, as he promised to our forefathers, Abraham and his seed for ever. Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost; as it was in the beginning, is now, and ever shall be world without end. Amen.

(Luke, 1, 46)

Hélas, quand je me retourne

Hélas, quand je me retourne sur ma jeunesse enfuie
et fais le bilan des péchés et des mérites,
je pleure et soupire et dis : Ô Seigneur, je le reconnais,
ma jeunesse égarée méritait de disparaître.
Mais si un pauvre pécheur peut émouvoir ta miséricorde
[jusqu'à la pitié,
doux Seigneur, que ta miséricorde pardonne mes égarements
[de jeunesse.

Dans ma jeunesse, j'ai parcouru tous les chemins du vice,
dans ma jeunesse, hélas ! je voulais que le vice supplante la grâce ;
les douceurs d'autrefois sont aujourd'hui bien amères.
Les égarements de ma jeunesse m'ont aveuglé.
Mais, tel l'aigle qui doit perdre son bec pour rajeunir,
doux Seigneur, dans ta miséricorde, pardonne mes égarements
[de jeunesse.

Seigneur, dans ta miséricorde, pardonne mes égarements de
[de jeunesse. Amen.

(Poème de William Hunnis, † 1597)

Magnificat (Second Office)

Mon âme exalte le Seigneur et mon esprit s'est rempli d'allégresse à cause de Dieu mon sauveur, parce qu'il a porté son regard sur son humble servante. Oui, désormais toutes les générations me proclameront bienheureuse, parce que le Tout Puissant a fait pour moi de grandes choses : saint est son nom. Sa bonté s'étend de générations en générations sur ceux qui le craignent. Il est intervenu de toute la force de son bras : il a dispersé les hommes à la pensée orgueilleuse ; il a jeté les puissants à bas de leur trônes et il a élevé les humbles ; les affamés, il les a comblés de biens et les riches, il les a renvoyés les mains vides. Il est venu en aide à Israël son serviteur en souvenir de sa bonté, comme il l'avait dit à nos pères, en faveur d'Abraham et de sa descendance pour toujours. Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, comme il était au commencement, maintenant et à jamais. Amen.

(Saint Luc 1, 46)

Wehe, wenn ich zurückblicke

Wehe, wenn ich zurückblicke auf meine vergangene Jugend
und nun das Gute und Böse der Jugendzeit überdenke;
mit Tränen und Seufzern, o Gott, leugne ich nicht,
daß meine Jugend mit ihrer Torheit den Tod verdient hat.
Doch wenn Gnade einen Sünder zur Reue bewegen kann,
vergib mir gnädig, guter Gott, die Torheit meiner Jugend.

Noch jung zog ich umher, wo alle Laster wuchsen;
noch jung wollte ich, ach, daß Laster über Anstand siegt;
was ich – noch jung – fand süß, höchst bitter mir nun ist;
so haben meine kindischen Torheiten mit Torheit mich geblendet.
Doch wie der Adler seinen Schnabel abwirft und sich dadurch
[verjüngt,
vergib mir gnädig, guter Gott, die Torheit meiner Jugend.

Vergib mir gnädig, Gott, die Torheit meiner Jugend.

(Worte von William Hunnis, † 1597)

Magnificat (Zweite Messe)

Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freut sich über Gott, meinen Heiland; denn er hat seine Magd in ihrer Niedrigkeit angesehen. Siehe, von nun an werden mich alle Geschlechter selig preisen. Denn er hat Großes an mir getan, der mächtig ist und dessen Name heilig ist. Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu Geschlecht bei denen, die ihn fürchten. Er vollbringt machtvolle Taten mit seinem Arm und zerstreut alle, die in ihrem Herzen hochmütig sind. Er stößt die Machthaber vom Thron und erhebt die Niedrigen. Die Hungernden sättigt er mit Gutem und läßt die Reichen leer ausgehen. Er denkt an seine Barmherzigkeit und nimmt sich seines Dieners Israel an, wie er es unseren Vätern zugesagt hat, Abraham und seinen Nachkommen in Ewigkeit. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

(Lukas 1, 46)

7| Nunc dimittis (Second Service)

Lord, now lettest thou thy servant depart in peace, according to thy word. For mine eyes have seen thy salvation, which thou hast prepared before the face of all people. To be a light to lighten the Gentiles, and to be the glory of thy people, Israel. Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost; as it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

(Luke, 1, 46)

9| Blessed is he that fears the Lord

Blessed is he that fears the Lord, and walketh in his ways, And sets his whole delight therein the length of all his days His stock, and those that of him come mighty on earth shall be. The race of such as faithful are, men blessed shall them see.

Piousness within his house, and want there shall be ne'er; His righteous and upright dealing endure shall for ever: In misty clouds of troubles dark, which do the just oppress, The Lord in mercy sends them light and easeth their distress.

The righteous man is merciful and lendeth where is need, He guides with judgement all his things, be it in word or deed: Though storms do fall and tempests rise, the righteous shall stand A good remembrance of the just for ever that shall last. [fast, (Psalm 112, vv. 1-6)

10| Thou God that guid'st

Thou God that guid'st both heav'n and earth, in whom we all depend, Preserve our Queen in perfect health, and her from harms defend. Conserve her life in peace to reign, augment her joys with all, Increase her friends, maintain her cause, and hear us when we call. So shall all we that faithful be, rejoice and praise thy name. O God, O Christ, O Holy Ghost, give ear and grant the same. Amen.

Nunc dimittis (Second Office)

Maintenant, Maître, c'est en paix, comme tu l'as dit, que tu renvoies ton serviteur. Car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé face à tous les peuples : lumière pour la révélation aux païens et gloire d'Israël ton peuple. Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, comme il était au commencement, maintenant et à jamais. Amen.

(Saint Luc 1, 46)

Heureux l'homme qui craint le Seigneur

Heureux l'homme qui craint le Seigneur et qui aime ses commandements : sa lignée est puissante sur la terre, la race des hommes droits sera bénie.

Il y a chez lui biens et richesses, et sa justice subsiste toujours. Dans l'obscurité se lève toujours une lumière pour les hommes Il est juste, bienveillant et miséricordieux. [droits.

L'homme fait bien de compatir et prêter : il gèrera ses affaires selon le droit : pour toujours il sera inébranlable, on gardera toujours la mémoire du juste. (Psaume 112, v. 1-6)

Seigneur, Toi qui diriges

Seigneur, Toi qui diriges le ciel et la terre, Toi dont nous dépendons pour toutes choses, Garde notre Reine en bonne santé, et préserve-la de tout mal. Veille sur elle : qu'elle règne en paix, que tout lui soit plaisir, que ses amis soient toujours plus nombreux. Soutiens son action et prête l'oreille à nos appels. Ainsi nous tous, les fidèles, nous nous réjouissons et louerons Ton nom. Ô Seigneur, Ô Christ, Ô Saint-Esprit, écoute-nous, exauce-nous. Amen.

Nunc dimittis (Zweite Messe)

Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden sterben, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben meinen Heiland gesehen, den du vor allen Völkern bereitet hast, ein Licht zur Erleuchtung der Heiden und zur Ehre deines Volkes Israel. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

(Lukas 2, 29)

Wohl dem, der den Herrn fürchtet

Wohl dem, der den Herrn fürchtet, der große Freude hat an seinen Geboten! Sein Geschlecht wird gewaltig sein im Lande; die Kinder der Frommen werden gesegnet sein.

Reichtum und Fülle werden in ihrem Hause sein, und ihre Gerechtigkeit bleibt ewiglich. Den Frommen geht das Licht auf in der Finsternis von dem Gnädigen, Barmherzigen und Gerechten.

Wohl dem, der barmherzig ist und gerne leiht und das Seine tut, wie es recht ist! Denn er wird ewiglich bleiben; Der Gerechte wird nimmermehr vergessen. (Psalm 112, 1-6)

Du Gott, der du Himmel und Erde regierst

Du Gott, der du Himmel und Erde regierst, auf den wir uns alle verlassen, erhalte unsere Königin bei bester Gesundheit und wehre Böses von ihr ab. Schütze ihr Leben, daß sie in Frieden regierte, stärke ihre Freude mit allen, vermehre die Zahl ihrer Freunde, erhalte ihr Reich und höre uns, wenn wir rufen. So werden wir alle an dich glauben, frohlocken und deinen Namen preisen. O Gott, o Christus, o Heiliger Geist, erhöre uns und gewähre uns das. Amen.

- 11 | O Lord, make thy servant Elizabeth**
 O Lord, make thy servant Elizabeth our Queen, to rejoice in thy strength; give her her heart's desire, and deny not the request of her lips; but prevent her with thine everlasting blessing, and give her a long life, ev'n for ever and ever. Amen.
(Psalm 21, vv. 2&4, adapted)

- 13 | Lord in thy wrath**
 Lord, in thy wrath reprove me not though I deserve thine ire; Ne yet correct me in thy rage, O Lord, I thee desire: For I am weak, therefore, O Lord, of mercy me forbear, And heal me, Lord, for why thou knows't my bones do quake [for fear.

My soul is troubl'd very sore, and vexed veh'mently:
 But Lord, how long wilt thou delay to cure my misery?
 Lord, turn thee to thy wonted grace, my silly soul up take;
 Oh, save me not for my deserts, but for my mercy's sake.

For why? no man among the dead remembreth thee one whit;
 Or who shall worship thee, O Lord, in the infernal pit?
 So grievous is my plaint and moan that I wax wondrous faint:
 All the night long I wash my bed with tears of my complaint.
(Psalm 6, vv. 1-6)

- 15 | Have mercy upon me O God**
 Have mercy upon me O God, after thy great goodness. And according to the multitude of thy mercies wipe away mine [offences.
 Wash me clean from my wickedness, and purge me from my [sins. Amen.
(Psalm 51, vv. 1-2)

Ô Seigneur, fais que ta servante Elizabeth
 Ô Seigneur, fais que ta servante Elizabeth, notre Reine, bénéficie de ta force ; donne-lui ce que son cœur désire et ne refuse pas ses demandes, mais protège-la par ton infinie miséricorde et donne-lui longue vie, aujourd'hui et à jamais. Amen.
(Adaptation du psaume 21, vers 2-4)

Seigneur, châtie-moi
 Seigneur, châtie-moi sans colère,
 corrige-moi sans fureur !
 Pitié Seigneur, je dépéris ;
 guéri-moi, Seigneur, je tremble de tous mes os,

je tremble de tout mon être.
 Alors, Seigneur, jusqu'à quand... ?
 Reviens, Seigneur, délivre-moi,
 Sauve-moi à cause de ta fidélité !

Car, chez les morts, on ne prononce pas ton nom.
 Aux enfers, qui te rend grâce ?
 Je suis épuisé à force de gémir.
 Chaque nuit mes larmes baignent mon lit,
 mes pleurs inondent ma couche.
(Psaume 6, v. 2-7)

Aie pitié de moi, mon Dieu
 Aie pitié de moi, mon Dieu, selon ta fidélité ;
 Selon ta grande miséricorde efface mes torts.
 Lave-moi à grande eau de ma faute et purifie-moi de mon [péché. Amen.
(Psaume 51, v. 3-4)

O Herr, mache Elizabeth zu deiner Dienerin
 O Herr, mache Elizabeth zu deiner Dienerin, unsere Königin, daß sie sich an deiner Kraft erfreue; erfülle ihren Herzenswunsch und lehne die Bitte aus ihrem Munde nicht ab, sondern beschütze sie mit deinem ewigen Segen und schenke ihr ein langes Leben immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.
(nach Psalm 21, 2+4)

Ach Herr, strafe mich nicht
 Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn
 und züchtige mich nicht in deinem Grimm!
 Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach;
 heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken

und meine Seele ist sehr erschrocken.
 Ach du, Herr, wie lange!
 Wende dich, Herr, und errette mich,
 hilf mir um deiner Güte willen!

Denn im Tod gedenkt man deiner nicht;
 Wer wird dir bei den Toten danken?
 Ich bin so müde vom Seufzen;
 Ich schwemme mein Bett die ganze Nacht
 und netze mit meinen Tränen mein Lager.
(Psalm 6, 2-7)

Gott, sei mir gnädig
 Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte,
 und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit.
 Wasche mich rein von meiner Missetat und reinige mich von [meiner Sünde. Amen.
(Psalm 51, 3-4)

16 | Why do I use my paper, ink and pen?
Why do I use my paper, ink and pen?
And call my wits to counsel what do say?
Such memories were made for mortal men.
I speak of saints whose names cannot decay;
An angel's trump were fitter for to sound
Their glorious death, if such on earth were found.

That store of such, were once on earth pursu'd,
The histories of ancient times record,
Whose constancy great tyrants' rage subdu'd
Through patient death, professing Christ their Lord;
As his apostles were fitter for to sound
With many more that blessed martyrs were.

Whose patience rare and most courageous mind
With fame renom'd perpetual shall endure.
By whose examples we may rightly find
Of holy life and death a pattern pure.
That we therefore their virtues may embrace,
Pray we to Christ to guide us with his grace.
(On the death of Edmund Campion; words attributed to Henry Walpole)

17 | Prevent us, O Lord
Prevent us, O Lord, in all our doings with thy most gracious
favour, and further us with thy continual help; that in all our
works begun, continued, and ended in thee, we may glorify
thy holy Name, and finally by thy mercy obtain everlasting
life; through Jesus Christ our Lord. Amen.
(A Collect)

À quoi bon prendre papier, encre et plume ?
À quoi bon prendre papier, encre et plume ?
Que pourrait bien me souffler mon inspiration,
sinon des souvenirs de simples mortels ?
Je parle de saints hommes dont jamais ne pâlera le nom.
Trouverais-je ici-bas la trompette des anges
elle proclamerait bien mieux que moi leur mort glorieuse.

Nombreux furent-ils jadis, sur cette terre,
comme le rapportent les anciennes chroniques,
ceux qui, écrasés par la fureur des tyrans,
moururent en professant leur foi en Christ, leur Seigneur.
Ils témoignèrent, en véritables apôtres,
Et tous les saints martyrs avec eux.

Leur extraordinaire persévérance et leur fermeté
seront louées pour l'éternité.
Leur exemple nous montre
le juste chemin d'une vie et d'une mort saintes.
Puissions-nous, par la grâce du Christ,
accueillir en nous ces mêmes vertus.
(Poème sur la mort d'Edmund Campion ; attribué à Henry Walpole)

Protège-nous, Ô Seigneur
Que ta grâce et ta miséricorde nous protègent, Ô Seigneur, et
nous soient d'un continuel secours. Que toutes nos actions
passées, présentes et à venir glorifient ton saint nom, afin
d'obtenir la vie éternelle par ta miséricorde. Par la grâce de
Jésus Christ notre Seigneur. Amen.
(Prière pour la collecte)

Traductions complémentaires : Geneviève Béguin

Warum benutze ich Papier, Tinte und Feder?
Warum benutze ich Papier, Tinte und Feder
und bitte meinen Verstand um Rat für meine Rede?
Solche Nachrufe wurden für Sterbliche erdunken.
Ich spreche von Heiligen, deren Name nicht vergehen kann.
Eine himmlische Trompete, fände man sie auf Erden,
würde sich besser eignen, ihren ruhmreichen Tod zu verkünden.

Ihresgleichen wurden auf der Erde einst verfolgt,
wie die Geschichten alter Zeiten erzählen;
ihre Standhaftigkeit überwand den Zorn des großen Tyrannen,
indem sie den Tod erduldeten und sich zu Christus bekannten,
wie seine Apostel ehrlich bezeugen
mit vielen anderen heiligen Märtyrern,

deren unvergleichliche Geduld und mutiger Sinn
auf ewig rühmend erwähnt werden soll,
durch deren Beispiel wir wahrlich das reine Muster
heiligen Lebens und Sterbens finden mögen.
Damit wir dadurch ihre Tugenden aufnehmen können,
bitten wir Christus, uns mit seiner Gnade zu leiten.
(Auf den Tod von Edmund Campion; Worte Henry Walpole zugeschrieben)

Bewahre uns, o Herr
Bewahre uns, o Herr, in allen unseren Taten mit deiner freund-
lichen Güte und unterstütze uns mit fortdauernder Hilfe, damit
wir in all unseren Werken, die wir in dir beginnen, fortführen
und beenden, deinen heiligen Namen verherrlichen und end-
lich durch deine Gnade ewiges Leben erlangen durch Christus,
unseren Herrn. Amen.
(Ein Kirchengebet zur Kollekte)

Ergänzende Übersetzungen: Heidi Ritz



the Choir of Magdalen College, Oxford

Founded in 1480, the **Choir of Magdalen College, Oxford** was then one of the oldest and largest choral foundations in late-medieval England. That historic legacy has been preserved and maintained over five centuries. The Choir exists primarily to sing the daily church services in Magdalen College Chapel. They also sing at a number of special occasions throughout the year, including the famous May Day celebrations, an ancient tradition dating back to 1509.

In recent years Magdalen College Choir has toured Japan, USA, the Caribbean, Hungary, Italy, Belgium and France. In 1997 they made their debut at the BBC

Proms. They have worked regularly with the film composer George Fenton, most notably in Richard Attenborough's movie, *Shadowlands*, and on the award-winning soundtrack for the BBCTV series, *Blue Planet* and on the cinematic version, *Deep Blue*, in which the Choir joined forces with the Berlin Philharmonic. In November 2006 at the Royal Albert Hall they took part in the London première of Paul McCartney's classical piece, *Ecce Cor Meum*, written especially for the Choir.

Magdalen College Choir records for **harmonia mundi usa**. Their 2004 recording, *With A Merry Noyse*, was nominated for a GRAMMY®, with BBC Music Magazine referring to its 'perfectly paced dynamics and flawless ensemble'. Their most recent release, *Listen Sweet Dove*, is of choral and organ music by Bill Ives, the Choir's current director.

Le **Magdalen College Choir, Oxford**, fondé en 1480, était l'une des plus grandes et anciennes formations à la fin du Moyen-Âge en Angleterre. Cet héritage historique a été préservé et entretenu pendant plus de cinq siècles. À l'origine, ce chœur a pour mission de chanter les offices quotidiens de la Magdalen College Chapel. Il chante aussi pour certaines occasions particulières, dont les fameuses cérémonies du premier mai (*May Day celebrations*), une tradition remontant à 1509. Ces dernières années, le chœur de Magdalen College a fait des tournées au Japon, aux États-Unis, aux îles Caraïbes, en Hongrie, en Italie, en Belgique et en France. En 1997, il faisait ses débuts aux BBC Proms. Il a travaillé avec le compositeur de

musique de films George Fenton, notamment pour *Shadowlands* de Richard Attenborough, ainsi que pour le générique de la série *Blue Planet* sur BBCTV et pour sa version cinéma *Deep Blue*, dans laquelle le chœur rejoignait l'Orchestre philharmonique de Berlin. En novembre 2006, il donnait au Royal Albert Hall la première londonienne de *Ecce Cor Meum*, que Paul McCartney lui a dédié.

Le chœur de Magdalen College enregistre en exclusivité pour **harmonia mundi usa**. Leur enregistrement *With A Merry Noyse* (2004) a été nommé aux Grammy Awards, le BBC Music Magazine pointant notamment "la dynamique parfaitement rythmée de cet ensemble sans défauts".



Ryan Leonard



Stefan Roberts

Der **Chor von Magdalen College, Oxford**, 1480 gegründet, war im Spätmittelalter eines der ältesten und größten Chöre Englands. Dieses historische Erbe ist über fünf Jahrhunderte erhalten und gepflegt worden. Der Chor hat ursprünglich die Aufgabe, die täglichen Gottesdienste in der Magdalen College Chapel zu begleiten. Es singt auch zu verschiedenen besonderen Anlässen, unter anderem seit 1509 zu den traditionellen *May Day celebrations*. In den letzten Jahren machte das Magdalen College Choir Tournées in Japan, USA, in den Karaischen Inseln, Ungarn, Italien, Belgien und Frankreich. 1997 machten die Sänger ihr Debüt an den BBC Proms. Sie haben regelmäßig mit dem Filmkomponisten George Fenton gearbeitet, insbesondere für Richard Attenboroughs Film *Shadowlands*, wie auch im begrüßten Soundtrack der BBCTV-Serie *Blue Planet* und für die Kino-Version *Deep Blue*, in der sich das Chor den Berliner Philharmonikern anschloss. Im November 2006 nahmen sie im Royal Albert Hall an der Londoner Premiere von Paul McCartneys *Ecce Cor Meum* teil, sein klassisches Werk, das er dem Chor widmete.

Seit mehreren Jahren nimmt das Magdalen College Choir CDs für **harmonia mundi usa** auf. 2004 wurde ihre CD *With A Merry Noyse* für ein Grammy Award nominiert, und das BBC Music Magazine preiste die "rythmisch perfekte Dynamik" des "makellosen Ensembles". Ihre letzte Aufnahme, *Listen Sweet Dove*, beträgt Chor- und Orgelmusik von Bill Ives, ihr aktueller Dirigent.



Bill Ives

Bill Ives was a boy chorister at Ely Cathedral and later became a Choral Scholar at Cambridge where he studied music. After some years as a teacher he joined The King's Singers, performing concerts all over the world (including Carnegie Hall and the Sydney Opera House), on television (*The Tonight Show* starring Johnny Carson) and on record (including the frog chorus on Paul McCartney's hit single, *We all stand together*). He is currently *Informator Choristarum* (Director of Music) at Magdalen College, Oxford. Since his schooldays he has retained a special interest in composing and arranging. Liturgical choral music forms the majority of his output and he publishes regularly (as Grayston Ives – www.graystonives.com).

Bill Ives était enfant de chœur à la Ely Cathedral avant de devenir 'étudiant choriste' (*Choral Scholar*) à Cambridge, où il a étudié la musique. Après quelques années dans l'enseignement, il rejoint l'ensemble The King's Singers, avec lequel il participe à des concerts dans le monde entier (Carnegie Hall et opéra de Sydney, entre autres) et à la télévision (*The Tonight Show* avec Johnny Carson), ainsi qu'à des enregistrements (notamment le chœur des grenouilles dans le single de Paul McCartney *We all stand together*). Il est actuellement *Informator Choristarum* (directeur musical) du Magdalen College d'Oxford. Depuis ses études, il a gardé un intérêt particulier pour la composition et les arrangements, notamment de musique chorale liturgique (il publie régulièrement sous le nom de Grayston Ives – www.graystonives.com).

Bill Ives war Chorjunge an der Ely Cathedral, und sang später im Chor in Cambridge, wo er Musik studierte. Nach einigen Jahren als Lehrer wurde er Mitglied der *King's Singers*, mit denen er an Konzerten in der ganzen Welt teilnahm (unter anderem im Carnegie Hall und am Sydney Opera House), aber auch für das Fernsehen (*The Tonight Show* mit Johnny Carson) und auf CD (zum Beispiel der Chor der Frösche auf Paul McCartneys Single *We all stand together*). Heute ist er *Informator Choristarum* (Musikalischer Direktor) des Magdalen College in Oxford. Seit seiner Schulzeit hat er ein besonderes Interesse für die Komposition und das Arrangieren. Sein Werk besteht hauptsächlich aus liturgischer Chormusik und er veröffentlicht regelmäßig neue Werke (unter dem Namen Grayston Ives – www.graystonives.com).



Fretwork

Since its London debut in 1986, the viol ensemble **Fretwork** has become established both as a leading force in early music and an inspiration to contemporary composers; its repertory spans the entire English consort tradition, including songs and verse anthems, alongside music from sixteenth- and seventeenth-century Europe, as well as new works written especially for the consort. Fretwork performs and broadcasts regularly in the UK and has toured widely in many countries. It now records exclusively for **harmonia mundi usa**. For more information on Fretwork, please visit www.fretwork.co.uk

Depuis leurs débuts à Londres en 1986, l'ensemble de violes **Fretwork** est devenu une référence incontournable de la musique ancienne, mais également une source d'inspiration pour certains compositeurs contemporains. Son répertoire couvre l'ensemble de la tradition des *consorts* anglais, des *songs aux verse anthems*, ainsi que la musique européenne des *xvi^e* et *xvii^e* siècles et des œuvres contemporaines qui lui sont spécialement dédiées. Au Royaume-Uni, Fretwork joue régulièrement sur scène et à la radio, mais il a aussi entrepris des tournées dans de nombreux pays. L'ensemble enregistre en exclusivité pour **harmonia mundi usa**. www.fretwork.co.uk

Seit seinem Debüt in London in 1986 wird das Violensemble **Fretwork** als unumgängliches Element im Bereich der frühen Musik erkannt, wie auch als Inspirationsquelle für zeitgenössische Komponisten. Ihr Repertoire umfasst die englische Consort Tradition, einschließlich Lieder und Vershymnen, aber auch Musik der 16. und 17. Jahrhunderte in Europa, und ihnen gewidmete neue Musik. Fretwork gibt in England regelmäßig Konzerte, spielt für das Radio und hat in vielen Ländern Tourneen. Sie nehmen ausschließlich für **harmonia mundi usa** auf. (Für mehr Informationen: www.fretwork.co.uk)



Rogers Covey-Crump

English tenor **Rogers Covey-Crump** studied in London at the Royal College of Music and graduated from London University as a Bachelor of Music. His main activity is as a member of the four-voice Hilliard Ensemble, which gives up to one hundred concerts a year, and records both early and contemporary music (works by Arvo Pärt and *Officium* with saxophonist Jan Gararek). As a soloist, Rogers Covey-Crump sings throughout Europe, Canada and the USA in a broad range of music from the *Passions* of Bach, to contemporary pieces. He has made a number of solo appearances at the BBC (Henry Wood) Promenade concerts, and has featured on many recordings. Rogers Covey-Crump also gives lectures and choral workshops, and contributed to several publications. www.hilliardensemble.demon.co.uk

Le ténor anglais **Rogers Covey-Crump** a étudié à Londres au Royal College of Music, puis à l'Université de Londres. Son activité principale est son engagement au sein du Hilliard Ensemble, quatuor vocal qui donne une centaine de concerts par an et enregistre des œuvres de musique ancienne aussi bien que contemporaine (Arvo Pärt, ou encore le disque *Officium* avec le saxophoniste Jan Gararek). En tant que soliste, Rogers Covey-Crump se produit en Europe, au Canada et aux États-Unis, et son répertoire comprend aussi bien les *Passions* de Bach que des œuvres contemporaines. On a pu l'entendre à plusieurs reprises dans le cadre des "BBC (Henry Wood) Promenade concerts", et il apparaît dans de nombreux enregistrements. Rogers Covey-Crump enseigne et dirige des ateliers de chant choral ; il a également contribué à diverses publications.

Der englische Tenor **Rogers Covey-Crump** studierte in London am Royal College of Music, bevor er sein Gesangsstudium an der London University fortsetzte. Heute singt er hauptsächlich im Rahmen des vierstimmigen Hilliard Ensembles, das bis zu hundert Konzerte im Jahr gibt, und sowohl alte wie auch zeitgenössische Musik aufnimmt (Werke von Arvo Pärt, die CD *Officium* mit dem Saxophonisten Jan Gararek). Als Solist tritt er in Europa, Kanada und in den USA auf, wobei sich sein Repertoire von den Passionen Bachs bis zu den Werken zeitgenössischer Komponisten erstreckt. Mehrfach stand er im Rahmen der "BBC (Henry Wood) Promenade concerts" auf der Bühne. Auch liegen zahlreiche Einspielungen von ihm vor. Darüber hinaus leitet er verschiedene Workshops für Chorgesang und hat bereits an mehreren Veröffentlichungen mitgewirkt.

Bill Ives & The Choir of Magdalen College, Oxford - Discography

ORLANDO GIBBONS

With a Merrie Noyse

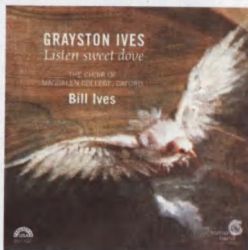
The second service,
Verse Anthems, Full Anthems
Hymns & Songs for the Church
with Jonathan Hardy, organ
and Fretwork
CD HMU 907337



GRAYSTON IVES

Listen sweet dove

CD HMU 907420



CHRISTOPHER TYE

Church music

/ Musique d'église

CD HMU 907396



ACKNOWLEDGEMENTS

Cover design: Scarlett Freud

Cover illustration: Queen Elizabeth I in Coronation Robes,
c.1559 (panel), English School, (16th century)

National Portrait Gallery, London, UK, / The Bridgeman Art Library International

Illustration page 5: William Byrd, 1550,

by Gerard van der Gucht, from a drawing by Nicholas Haym. akg-images

Photo credits

Ryan Leonard: Martin Ford

Stefan Roberts & Magdalen College Choir: John Gregg

Bill Ives: Matthew Power - Fretwork : Edward Webb

Rogers Covey-Crump : Roberto Masotti

All texts and translations © harmonia mundi usa



© © 2007 harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded March & July, 2006 at Magdalen College Chapel, Oxford

Executive Producer: Robina G. Young

Sessions Producer: David Skinner

Engineers: Keith Grant & Gerry O'Riordan (De Aphasa Post Productions)

Editing: Phil Rowlands

www.harmoniamundi.com